

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLV. Jahrg.

St. Francis, Wis., Juni, 1918.

No. 6

Die Notengruppen auf unbetonten Silben im Choral

sind für viele noch immer ein Stein des Anstosses; die Verwunderung und die Klagen darüber wollen bei Freund und Feind nicht zur Ruhe kommen. Ein *Fra Ambrogio* unterzeichneter Artikel in der Januarnummer des "Catholic Choirmaster" unternimmt es, dieser Verwunderung und Klage entgegenzutreten und die in Rede stehende Gepflogenheit der alten Komponisten nicht nur zu erklären, sondern selbst zu rechtfertigen. Ich fürchte aber, dass das Ergebnis seiner wohlgemeinten Bemühungen nur noch grössere Verwirrung der Köpfe ist. Folgende Zeilen möchten durch Prüfung der Hauptpunkte des Artikels zur Klärung der Begriffe beitragen.

Die innere und folglich die Hauptbegründung *Fra Ambrogios* und mancher französischer Theoretiker ist von der Natur des Niederschlages und des Wortakzentes hergenommen. *Fra Ambrogio* fasst sie folgendermassen kurz zusammen: "Die Natur des Wortakzentes besagt Schnelligkeit (Kürze) und Energie (Stärke); die Natur des Niederschlages im musikalischen Rhythmus besagt dagegen Schwere, Schwäche und Neigung zur Ruhe." Die beiden passen also nicht gut zusammen; "desshalb gesellt sich der Wortakzent besser zum Aufschlag."

Vorerst muss hier bemerkt werden, dass der Standpunkt der Frage hier etwas verschoben wird: es war eigentlich zu erklären, nicht, warum der Wortakzent angeblich nicht gut zum rhythmischen Niederschlag passt und dagegen sich naturgemäss zum Aufschlag gesellt, sondern, warum der gregorianische Gesang gewöhnlich ("habitually")—so wird wenigstens behauptet—die auf den Wortakzent folgende unbetonte Silbe durch eine Notengruppe auszeichnet und dagegen dem Wortakzent nur eine einzige Note gibt. Trotz der Begriffsverschiebung können wir aber doch die Methode, die *Fra Ambrogio* zur Lösung der Frage anwendet, gelten lassen; denn der Akzent in den Silben, die Stärke und Schwäche im Rhythmus (Thesis und Arsis, Nieder- und Aufschlag), die Länge und die Kürze haben enge Beziehungen zu einander.

Noch eine andere Vorbemerkung möchte ich machen. *Fra A.* erhebt keinen Protest, wenn der Klagende behauptet, die gregorianischen Komponisten "geben gewöhnlich dem Wortakzent nur eine einzige Note und dagegen der folgenden schwachen Silbe eine Gruppe." Die Behauptung, dass dieses Verfahren das Gewöhnliche ist, entspricht nicht den Tatsachen. Ein Choralgelehrter hat sich die Mühe genommen, den alten Choral auf diesen Punkt zu prüfen; das Ergebnis dieser Prüfung war die Feststellung, dass die Melismen (Notengruppen auf einer Silbe) sich ungefähr gleichmässig auf den Wortakzent und auf die schwache Silbe verteilt; ja, wenn mein Gedächtnis mich nicht täuscht, so sagt er, dass das Verhältnis vielmehr sich zu Gunsten des Wortakzentes neigt. Letzteres ist jedenfalls das Ergebnis meiner eignen Prüfung allerdings nur weniger aber aufs Geratewohl aufgeschlagener Nummern. Man sehe sich z. B. im vatikanischen Graduale das Offertorium "Tu es Petrus" vom 18. Januar an. Es enthält Notengruppen auf 9 Tonsilben, und dagegen solche auf nur 6 unbetonten dem Wortakzent folgenden Silben. Die Zahl der auf den 9 Tonsilben stehenden Noten ist 119; die Zahl der Noten in den 6 auf den unbetonten Silben stehenden Gruppen ist nur 41.

Gehen wir nun zur Analyse der Beweisführung *Fra Ambrogios* über. Sein erster Vordersatz lautet: "Die Natur des Wortakzentes besagt Schnelligkeit und Energie." Dass *Energie*, *Stärke* dem Wortakzent eignet, muss jeder zugeben; denn Energie liegt wesentlich im Begriff *Akzent*, wenigstens nach modernem Sprachgebrauch. Im Altertum hatte das Wort *Akzent* einen weiteren Sinn entsprechend seiner Etymologie: *accentus* = *ad cantus*, d. h. alles, was zum *cantus*, Gesang oder Ton hinzu ("ad") kommt; man sprach daher auch von einem *Höheakzent* und von einem *Quantitätsakzent*.

Besagt aber die Natur des Wortakzentes wesentlich *Schnelligkeit*, *Kürze*? Dem widerspricht das Verhalten des Wortakzentes in der liturgischen Sprache, dem Latein. Man kann gerade sagen, dass im Latein der Wortakzent die Länge, die lange Silbe aufsucht: bei dreisilbigen Wörtern trifft er immer die vorletzte

Silbe, wenn, *aber nur wenn sie lang ist*; ist diese Silbe kurz, so flieht er sie und ergreift die vorhergehende, die drittletzte Silbe, und zwar sowohl wenn diese lang, als wenn sie kurz ist; er geht nämlich nie weiter zurück. Wo er dann eine kurze Silbe trifft, hat er die Neigung, sie zu verlängern, wie wenigstens unsere heutige Aussprache des Latein beweist. Auch in andern Sprachen, z. B. im Deutschen und im Englischen, fällt der Wortakzent sowohl auf lange als auf kurze Silben. Wie wir oben gesehen haben, teilt ihm übrigens auch der gregorianische Gesang lange Tonreihen zu. Man kann also nicht mit Recht sagen, dass die Natur des Wortakzentes Kürze fordert.

Der zweite Vordersatz Fra A's lautet: "Die Natur des Niederschlags im musikalischen Rhythmus besagt *Schwere, Schwäche und Neigung zur Ruhe*."—Der Niederschlag soll seiner Natur nach *schwer* sein. Er wird so in Gegensatz gebracht zu dem angeblich leichtfüßigen Wortakzent. Allerdings nennen die Musiker den Niederschlag vielfach unterschiedslos die starke, die schwere Zeit. Der Ausdruck *schwer* wird aber hier im uneigentlichen Sinne gebraucht; denn der Ton ist praktisch nicht wägbare, er ist deshalb weder schwer noch leicht; der Musiker meint mit diesem Ausdruck dasselbe wie "*stark*." Dieser Sprachgebrauch begünstigt also nicht nur nicht die in Rede stehende Ansicht, sie widerlegt vielmehr im voraus die behauptete zweite Natureigenschaft des Niederschlags: *Schwäche*.

Der Niederschlag soll also seiner Natur nach *schwach* sein! Die *Musiktheorie* nennt ihn aber gerade die *starke Zeit* und den Aufschlag die *schwache*; ersterer gilt ihr als Synonym von starker Zeit. Die *Praxis* des Komponisten wie des ausführenden Künstlers behandelt ihn *regelmässig* als starke Zeit, d. h. immer so, wenn nicht Synkopierungen, Einschnitte, melodische und anderwertige vom Komponisten beabsichtigte Einwirkungen Ausnahmen herbeiführen. Sollten sich bisher wirklich alle Theoretiker, Komponisten, Künstler und Alltagsausführenden geirrt haben? Einen Beweis für die dem Niederschlag wesentlich sein sollende Schwäche ist mir noch nirgends begegnet. Nein, der Niederschlag muss noch weiterhin als die starke Zeit angesehen werden, und als der *natürlichen* Sitz des Wortakzentes.

Seine Stärke kann allerdings unter Umständen sehr gering sein. Der Grund dafür ist dann aber nicht ein rhythmischer, sondern, unter anderen Gründen, ein melodischer. Schliesst, z. B. ein Satz melodisch in absteigender Richtung, so wird die Stelle *decrecendo* genommen. Es ist selbstverständlich, dass dann der den Schluss des *decrecendo* bildende

Niederschlag nicht besonders stark sein kann. Gibt man aber der Stelle zwar ganz dieselbe rhythmische Figur aber in melodisch aufsteigender Richtung, so wird der Schlussniederschlag stark sein.

Eine wesentliche Eigenschaft des Niederschlags soll endlich die sein, dass er *zur Ruhe neigt*. Dieser *Behauptung* widerspricht aber die Tatsache, dass es sowohl in der Musik, als in der Poesie einen thetischen Rhythmus gibt, d. h. einen mit dem Niederschlag anfangenden. In der Taktmusik fangen viele Stücke mit der ersten Taktzeit an; in der Poesie haben wir trochäische, daktylische, etc. Verse. In all diesen Fällen ist der Niederschlag weit davon entfernt, den Rhythmus zur Ruhe zu bringen, er setzt ihn vielmehr gerade in Gang. Der Niederschlag weckt nur dann das Gefühl von Rast, wenn ihn der *kolische**) Akzent trifft, und er tut es dann, nicht weil er Niederschlag ist, sondern eben weil auf ihn der kolische Akzent gefallen ist, dem er allerdings, weil er stark ist, einen sicheren und geeigneten Stützpunkt bietet. Es scheint bei den auf Fra A's Seite stehenden Theoretikern ein Nichtauseinanderhalten dieser rhythmischen Begriffe vorzuliegen.

Wenn man dann, wie Fra A., als Beweis für die Freiheit der Stellung des Wortakzentes die Gepflogenheit der liturgischen Dichter anführt, welche, wie im *O salutaris* bei *bella premunt* und *nobis donet*, die Silbe, welche in der Prosa den Akzent trägt, oft auf den Aufschlag ihres Versrhythmus setzen, so vergisst man, dass in der mittelalterlichen lateinischen Akzentpoesie unterschiedslos, je nach dem Bedürfnis des Versrhythmus die zweisilbigen Wörter auf der ersten oder auf der Schlussilbe betont wurden, also *bellá* sowohl als *bélla*; sprach man *bellá*, so kam der tatsächliche Wortakzent richtig auf dem Niederschlag des jambischen Rhythmus zu stehen und die nunmehr unakzentuierte Silbe "*bel*" auf dem Aufschlag. Die Dichter des im klassischen Zeitalter *quantifizierenden* Latein verteilten, wie die Griechen, ihre Silben nur nach der *Quantität* (dem Dauerwert) auf Auf- und Niederschlag; es stand deshalb für sie nichts im Wege, die lange

*) *Kolisch* von Griechischen *Kolon*, das, in der Musik, eine Gruppe von Tönen bedeutet, deren letzter dem Ohre das Gefühl eines mehr oder weniger vollständigen Ruhepunktes oder Abschlusses beibringt. Statt des von Westphal gebrauchten Ausdrucks *Kolon* hat der einst in Paris lebende Deutschschweizer Mathis Lussy, eine epochemachende Autorität in Rhythmusfragen, leider die mehrdeutige und deshalb unklare Bezeichnung "*rythme*" (au sens concert) "*Rhythmus*" eingeführt; er fürchtete den Pariser Witz, der sich das notwendig werdende aus *Kolon* zu bildende Beiwort "*kolique*" zur Zielscheibe nehmen würde; es ist nämlich mit dem Lebschmerzen bedeutenden französischen Hauptwort *colique* gleichlautend.

Schlussilbe eines Zweisilbers, z. B. in *Deo Patri*, auf den Niederschlag zu setzen. An ein solches Verfahren gewohnt stiessen sich die mittelalterlichen Dichter der Akzentpoesie, trotz nunmehriger anderer Bedeutung des Niederschlags, auch nicht daran; sie passten ihre Akzentuierung der Zweisilber einfach den Umständen an. Aus ihrem Verfahren lässt sich also für die in Frage stehende These kein Argument schmieden.

Aus all dem Gesagten folgt nun wohl für jeden aufmerksamen Leser, dass wir, gleich unseren Vorfahren, den Niederschlag als stark und inbezug auf Notengruppen als tragfähig anzusehen haben. Es ist Fra A., und mit ihm allen neuen Theoretikern, die dieselben Argumente vorbringen, nicht gelungen das Verfahren des alten Chorals zu erklären oder gar zu rechtfertigen. Auch ich befinde mich ausserstande, es zu rechtfertigen; ich kann aber, so scheint mir, eine wenigstens nicht unwahrscheinliche Erklärung vorlegen: Die Haupttonsilbe ist im Hebräischen meist die letzte Silbe des Wortes (Dr. Aug. Müller, Schulgram. S. 17); auch das Syrische betonte ehemals die letzte Silbe (Noeldecke, in *Journal Asiatique*, 1913, S. 83); für Juden und Syrier war also eine Auszeichnung der letzten Wortsilbe im Gesang nichts Unnatürliches, ja vielmehr etwas Naheliegenderes. Nun aber stammt unser hauptsächlich alttestamentliche Psalmtexte benutzender liturgischer Gesang, wie die gregorianischen Autoren selbst mitteilen und die heutige Wissenschaft allgemein annimmt, im Tonarten- und Rhythmussystem und in manchen Melodien aus dem Orient, speziell von den Juden und Syrern. Kann es uns somit wundernehmen, dass dieser Gesang auch bezüglich der Behandlung der Schlussilbe Spuren seines Ursprungs aufweist? LUDWIG BONVIN S. J.

On Church Music Other than the Chorale.

The popular mind, when left to itself, has a natural sympathy for music that truly and healthily reflects the genuine emotions of mankind; and there is no more effectual way of working upon it than by music of an elevating kind. Inasmuch then as an ordinary congregation can only be taught, as a rule, to sing simple hymns, the execution of sacred compositions of a higher type should be entrusted to finished singers; and thus it may seem as if angels were singing in the Church, and the congregation may devoutly listen to that which their own numbers and unfitness disqualify them from executing themselves.

This great idea was first carried into practical effect by Gregory the Great by the institution of numerous schools for singing; and for more than a thousand years afterwards every possible thing was done in the more enlightened Christian States towards this end. By degrees, however, people became indifferent, and church music (in which I do not here include the chorale) either wholly disappeared, or became undistinguishable from profane compositions, which, instead of ministering to piety, gave a place and a voice in the temple to secularism pure and simple. This very consideration of what becomes a church seems to have been, at last, utterly ignored. Nor is this difficult to understand. For religious earnestness is wont to wax cooler as mechanical skill increases. Nothing good could emanate from the majority of our musicians, because, if the truth be told, they are, generally speaking, utterly deficient in the higher education, poetical, philosophical, and historical, and because their aspirations go no farther than to have the opportunity of offering to us in church such pieces as they have happened to practice, or have themselves composed. And the accommodating ear of worldly-minded church-goers has everywhere encouraged the grossest abuses.

Happily there are still many who appreciate the value of real church music, or whose eyes could easily be opened to it. I shall proceed therefore, in a hopeful rather than a desponding spirit, humbly to contribute my mite towards so excellent an object.

The Church is not the place where all that is enjoyable ought to be presented and enjoyed. It is nothing less than the place where man appears, as it were, in the sight of God, and before God, to refresh and to embrace himself for his duties as a man, and where in His presence he pours forth his heart in grief, in penitence, in joy, and in supplication. Now as in God's presence all overweening self-confidence, all abject despair, is out of place, so neither in the Church should there be any extravagance of jubilation nor any abandonment to grief. He therefore, who desires to thank and praise God in all joyousness of heart, will express his gratitude, not with unbounded exultation, but with humble fervour; and he who is bowed down with sorrow, and who, outside the Church's walls, would give himself up to melancholy and lamentation, must, within the Church, and in the sight of God, take comfort to himself; not wringing his hands and running to and fro with sighs and moans, but, finding consolation through faith in a present God, he must, with patience and resignation,

call on Heaven to witness and pity his grief. What it is that is becoming in the Church may best be seen by reflecting for a moment on the duty of a preacher. In the theatre it is well enough for an actor of goodly mien to throw himself into all sorts of attitudes, and, according to the nature of the occasion, to bluster and to storm, to cringe and to crouch, to burn and to blaze in a transport of passion, to crack jokes, and, in short, to figure in characters taken from all countries and all times. But what is it that we expect in a priest, if we do not want the Church turned into a theatre, but seek there for nourishment by God's word through the mouth of His minister? We should assuredly look for a sober, elevated, earnest address, delivered with manly force, with manly calmness and warmth, but without excitement, without parade and trickery—such, that is, as may lead us to forget the trifles of this world, and associate our thoughts with a better, where frivolity, hurtful passion, and consuming grief shall no more exist.

(From Thibaut "On Purity in Musical Art.")

Miscellany.

At a concert given this year at Great Hall (Boston) the second Basses of the Greek Church Choir sang a low *G* sharp, the fourth space below the Bass staff. It is reported that the timbre was very much like that of a bassoon.

* * *

"I wonder," says a writer in a musical magazine, "if many organists feel as I do in regard to the influence of talking-machine operatic records on the singing of young singers, particularly young men singers. A majority of these records sound to me like the roar of bulls, or the enraged outpourings of some animal, so loud, forced, and raucous are the tones. How can a young singer listen to these harsh, strident, loud, and unpleasant sounds without getting the impression that power, whether it be legitimately gained or not, is the most important part of a singer's stock in trade?"

* * *

That singers ought to breathe deeply, is a commonplace. After insisting that the expanding of the ribs is the logical means of breathing fully and deeply, a vocal expert ends up with this short and smart preachment which our singers may well take to heart:

"Breathe deeply, that you may think clearly.

"Breathe deeply, that your blood may be nourished and purified.

"Breathe deeply, that your lungs may expand and develop.

"Breathe deeply, that your voice may be full, round, and easily produced.

"Breathe deeply, that you may sing long passages without effort.

"Breathe deeply, that you may sing legato, the beautiful and sustained style.

"Breathe deeply, that you may gain breath-control, the art of *bel canto*, and the poise attained through strength and endurance.

"Breathe deeply, that you may obtain health, and avoid all of the vocal mistakes made by the insufficient breather, namely, poor attack, tight throat, broken phrases, etc."

* * *

Voice development cannot be forced,—of that we are assured (in case we need such assurance) by a gentleman who, before going to Jean de Reszke for study, was considered an experienced singer. The first months of this study, we are told, were given over exclusively to vocalises. Then a few special songs were assigned on which a long, long time was expended. At the end of four years, the much discouraged man-pupil "suddenly became conscious that he could sing and that his vocal resources were under his control, that the range of his voice had increased, he sang with ease, did not tire as formerly, and could sing over a cold." There are many people who are very, very conscious that they can sing. If you care to find out how they came to get this consciousness, ask them gently how long it took them to learn how to sing.

* * *

Corrigenda.

In der letzten Nummer der "Caecilia" wolle man gef. corrigiren: Seite 20, Spalte 1, Zeile 8 Muttergotteslitanei statt Muttergottesliturgie.

Zeile 23 (S. 143 statt C. 143); Spalte 2, Zeile 10 von unten fehlt "das" vor "Laudate Dominum."

Zeile 18 von unten *Feste* statt *Texte*.

